Tchaikovsky • Suite No. 3,
Variations on a Rococo Theme
Ural Philharmonic Orchestra, Dmitry Liss
Boris Andrianov
Ural Philharmonic Orchestra
FUGA LIBERA

Tchaikovsky • Suite No. 3, Variations on a Rococo Theme

Ural Philharmonic Orchestra, Dmitry Liss
Boris Andrianov

Credits →
Tracklist →
Programme note → EN FR RU

Recording
Grand Hall of Sverdlovsk Philharmonic,
Yekaterinburg, Russia, September 2023

Sound engineer
Mikhail Spassky

English translation
Yulia Grigoryeva, Peter Lockwood

French translation
Catherine Meeùs

Fuga Libera

Artistic Director
Charles Adriaenssen

Executive Producer
Julien Lepièce

Design
Stoëmp

Cover
Photography
by Christopher de Béthune

Tchaikovsky • Suite No. 3, Variations on a Rococo Theme

Ural Philharmonic Orchestra, Dmitry Liss
Boris Andrianov

Ural Philharmonic Orchestra
Dmitry Liss: conductor
Boris Andrianov: cello

Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893)

Suite No. 3 in G major, Op. 55 (1884)

1	.	I.	Élégie. Andantino molto cantabile	10’57
2	.	II.	Valse mélancolique. Allegro moderato	5’56
3	.	III.	Scherzo. Presto	4’39
4	.	IV.	Tema con variazioni. Andante con moto	19’12

Variations on a Rococo Theme in A major, Op. 33 (1876-1877, rev. by W. Fitzenhagen)

5	.	Moderato quasi Andante – Thema: Moderato semplice	2’31
6	.	Var. I: Tempo della Thema	0’53
7	.	Var. II: Tempo della Thema	1’19
8	.	Var. III: Andante sostenuto	3'39
9	.	Var. IV: Andante grazioso	1'57
10	.	Var. V: Allegro moderato	3'35
11	.	Var. VI: Andante	2'46
12	.	Var. VII e Coda: Allegro vivo	2'09

Boris Andrianov: cello

Published by Muzgiz

Tchaikovsky defined the suite as the most ideal form and used it frequently in the works he composed during his mature period, the decade between his fourth and fifth symphonies. The suite became an organic alternative to the symphonic genre for him at that time, as it allowed for a variety of techniques and styles; he developed new principles of orchestration as well as a taste for stylization and for a dialogue with music from the Baroque and Classical periods — he was to continue this in his later operas and ballets. Tchaikovsky seemed at that time to have enjoyed a diversity of life without trying to reduce it towards a strict symphonic logic. His lifestyle in the 1880s, saturated as it was with frequent travel and kaleidoscopic changes of impressions, also shared many of the characteristics of the suite.

Tchaikovsky composed his Suite No. 3 (1884) at his sister Alexandra Davydova's Kamenka estate, which he loved to visit in order to work. Although he initially distrusted his creative energy, he soon announced that he intended to write a work that would run rings round everything he had written before. The overwhelming success of the first performance, conducted by Hans von Bülow, who was on tour in Saint Petersburg at the time, confirmed that a work of a special artistic merit had come into being.

The Suite has four movements and very much resembles a lyrical symphony. The themes of the first movement, *Élégie*, are full of excitement and veiled passion and resemble the lyrical effusions of love in *Eugene Onegin*. The central and traditionally light movements of the cycle are, however, strikingly gloomy in colour. Tchaikovsky solves an unconventional creative problem in the *Valse mélancolique* — the connection of his favorite genre with sombre emotions and dark timbres — and also hints at the ideas that he will later use in his opera *The Queen of Spades*. The *Scherzo*, with its vague anxiety, fantastic visions, and its alliance of both tarantella and march, anticipates the *Scherzo* of the Sixth Symphony as well as some pages of *The Nutcracker*.

The expanded *Finale*, written as a “suite within a suite” provides the greatest contrast to the previous movements. The musicologist Pyotr Bely described it, a theme and twelve variations, as the work of a genius full of joyful awareness of his power over his artistic material. The theme of the *Finale* has much in common with that of *Rococo Variations*: it is just as elegant, resilient, classic in its form, and harmonious in its attitude.

Tchaikovsky intentionally imitates various musical styles as he proceeds through his variations. He follows the *perpetuum mobile* of the 2nd variation with a pastoral scene in the 3rd variation, whilst he turns to the genre of a sentimental romance (*zhestoky* Romanza) with a slight gypsy tinge in the 4th variation, continuing this with a sudden intrusion of the fatal *Dies irae* theme. This is followed by even more unbounded transformations of the theme: a vigorous fughetta in the manner of Bach (variation 5), a flashy gigue (variation 6), a church chorale (variation 7), an extended melody in the style of an ancient ballad (variation 8), and a dashing trepak (variation 9). Variation 10 is in the waltz form; here we make out the intonations of a sentimental Romanza as well as snatches from the famous folk tune *Na Muromskoy Dorozhke* (*On the Murom Road*). The closing *Polonaise* evokes the splendid ball scene from *Eugene Onegin* and seems to mobilise all the most festive forces of the orchestra.

It was by his use of these techniques that Tchaikovsky here could be said to have set the stage for the neoclassicism of Stravinsky and Prokofiev. Adherents of polystylistics would probably see this as an early example of this technique, whilst postmodernists would admire how deftly Tchaikovsky alternates his stylistic models, as easily as if he were changing gloves or theatrical masks.

Tchaikovsky had previously attempted this technique in a similar composition, his *Variations on a Rococo Theme* (1876-1877). He famously remarked to the famous cellist Wilhelm Fitzenhagen, the dedicatee and the first performer of the work:

“Do you know what Rococo is? I think it’s a light and serene joyfulness.” Tchaikovsky urgently needed to find joy and peace of mind, a safe haven, after the completion of his fantasia on *Francesca da Rimini* and before his dramatic Symphony No. 4 and the severe crisis he was to experience in 1877.

The work’s charming Rococo theme combines dance-like grace, sincerity and confidentiality in equal measure; it has repeatedly attracted the attention of musicologists, who have noted the synthesis of Russian melodiousness with Mozartean courtliness, transparency of texture and clarity of line. They have pointed out its similarity with specific folk songs and works by Mozart as well as his choice of the key of A major. They have even discovered a third component in the theme — the French *galant* style — referring this to Tchaikovsky’s love for Saint-Saëns and to his French heritage from his mother’s family. The composer turned to the style of the galant epoch in an effort to create a private reserve of pure musical beauty, one that was free from suffering and all the contradictions of the maladies of the 19th century, as he himself stated. Reminiscences of this style would appear later in his *Mozartiana Suite* and the pastorale from the *Queen of Spades*.

Fitzenhagen’s revision of the *Variations* with its emphasis on the work’s concerto -virtuoso aspect became part of the work’s performance practice even during Tchaikovsky’s lifetime. This version consists of an introduction, a theme and seven variations, which alternate according to the principle of contrast. A scherzo-like mood prevails in most of the episodes, playing with charming pranks, teasing coquetry, fleeting pretentiousness, and the cheerful excitement that accompanies outings with family or friends. Plein-air touches are also to be heard in the 5th and 7th variations: the cello climbs into the flute’s register and the two instruments warble and chirp happily together. The exceptional virtuosity of the final variation and coda asserts a vibrantly expressive zest for life.

Two slow variations in which cello sings soulfully in the high register and in which “virtuosity bows to the simplicity of heartiness and the poetry of sound” (Boris Asafyev) bring an expressive contrast to the cycle. Variation No. 3 in C major recalls Tchaikovsky’s sublime lyrical themes and the adagios of his ballets. The confessional Variation No. 6 in D minor is an elegiac Romanza and is preceded by a dramatic cello cadenza. The work as a whole, however, is filled with peace, beauty, cordiality and the desire for happiness. It provides both "consolation and support" to its listeners, fulfilling Tchaikovsky’s own intentions when he spoke about his own music.

Elena Krivonogova

Tchaïkovski considérait la suite comme la forme idéale et l'utilisa fréquemment dans les œuvres qu'il composa pendant sa période de maturité, la décennie séparant ses quatrième et cinquième symphonies. Il développa de nouveaux principes d'orchestration ainsi qu'un goût pour la stylisation et pour la mise en dialogue avec la musique des périodes baroque et classique, qu'il reprendrait dans ses opéras et ballets ultérieurs. Tchaïkovski semblait à cette époque jouir d'une vie multiple sans chercher à la réduire à une stricte logique symphonique. Dans les années 1880, saturée de voyages et d'impressions kaléidoscopiques, sa vie présenta également de nombreuses caractéristiques de la suite.

Tchaïkovski composa sa Suite n° 3 (1884) à Kamenka, la propriété de sa sœur Alexandra Davydova, où il aimait travailler. Bien qu'il se méfiât lui-même de son énergie créatrice, il annonça bientôt son intention d'écrire une œuvre qui ferait écho à tout ce qu'il avait composé auparavant. Le succès retentissant de la première représentation, dirigée par Hans von Bülow, alors en tournée à Saint-Pétersbourg, confirma la valeur artistique particulière de l'œuvre.

La suite comporte quatre mouvements et ressemble beaucoup à une symphonie lyrique. Les thèmes du premier mouvement, *Élégie*, sont pleins d'excitation et de passion voilée et rappellent les effusions d'amour lyriques dans *Eugène Onéguine.* Les mouvements centraux, traditionnellement légers, sont d'une couleur étonnamment lugubre. Dans la *Valse mélancolique*, Tchaïkovski résout un problème peu conventionnel, l'association de son genre favori avec des émotions et des timbres sombres, et laisse apparaître certaines idées qu'il développera plus tard dans son opéra *La Dame de pique.* Le *Scherzo*, avec sa vague anxiété, ses visions fantastiques et son association entre tarentelle et marche, anticipe le *Scherzo* de la Sixième Symphonie ainsi que certaines pages de *Casse-Noisette*.

Le vaste *Finale*, conçu comme une « suite dans la suite », offre le plus grand contraste avec les mouvements précédents. Le musicologue Piotr Bely a décrit ce thème avec douze variations comme l'œuvre d'un génie plein d'une conscience joyeuse de son pouvoir sur son matériau artistique. Le thème du *Finale* a beaucoup en commun avec celui des *Variations sur un thème rococo* : il est tout aussi élégant, résiliant, classique de forme et harmonieux de posture.

Au fil des variations, Tchaïkovski imite différents styles musicaux. Il fait suivre le *perpetuum mobile* de la deuxième variation d'une scène pastorale, puis se tourne vers le genre de la romance sentimentale (*zhestoky romanza*) dans la quatrième variation aux couleurs tziganes, qui se poursuit par une intrusion soudaine du thème fatal du *Dies irae*. S'ensuivent des transformations encore plus débridées du thème : une *fughetta* vigoureuse à la manière de Bach (variation 5), une gigue éclatante (variation 6), un choral d'église (variation 7), une large mélodie dans le style d'une ballade ancienne (variation 8) et un *trepak* fringant (variation 9). La variation 10 est une valse ; on y entend les harmonies d'une romance sentimentale ainsi que des bribes de la célèbre chanson folklorique *Na Muromskoy Dorozhke* (*Sur la route de Murom*). La polonaise finale évoque la splendide scène de bal d'*Eugène Onéguine* et semble mobiliser les forces les plus festives de l'orchestre.

C'est par son utilisation de ces techniques que l'on peut dire que Tchaïkovski ouvrit la voie au néoclassicisme de Stravinsky et de Prokofiev. Les adeptes de la polystylistique y verront probablement un exemple précoce de cette technique, tandis que les postmodernes admireront l'habileté avec laquelle Tchaïkovski alterne les modèles stylistiques aussi facilement que s'il changeait de gants ou de masque.

Tchaïkovski s'était déjà essayé à cette technique dans une composition approchante, les *Variations sur un thème rococo* (1876-1877). L'une de ses remarques au célèbre

violoncelliste Wilhelm Fitzenhagen, le dédicataire et premier interprète de l'œuvre, resterait célèbre : « Savez-vous ce qu'est le rococo ? Je pense que c'est une joie légère et sereine. » Tchaïkovski était alors en besoin urgent de trouver la joie et la paix de l'esprit, un havre, après l'achèvement de sa *Fantaisie sur « Francesca da Rimini »* et avant sa dramatique Symphonie n° 4 et la grave crise qu'il connaîtrait en 1877.

Le charmant thème rococo de l'œuvre combine à parts égales la grâce de la danse, la sincérité et la confidentialité ; les musicologues s'y sont souvent intéressés, notant la synthèse de la mélodie russe avec la courtoisie mozartienne, la transparence de la texture et la clarté de la ligne, soulignant sa similitude avec certaines chansons folkloriques et certaines œuvres de Mozart ainsi que son choix de la tonalité de *la* majeur. Ils y ont même découvert une troisième composante dans le thème - le style *galant* français – qui fait référence à l'amour de Tchaïkovski pour Saint-Saëns et à son héritage français issu de la famille de sa mère. Le compositeur se tourna vers le style de l'époque galante dans le but de créer une réserve personnelle de pure beauté musicale, exempte de souffrance et de toutes les contradictions des maladies du XIX^e siècle, comme il le déclara lui-même. Des réminiscences de ce style apparaîtraient plus tard dans la *Suite Mozartiana* et la pastorale de la *Dame de pique.*

La révision des *Variations* par Fitzenhagen, qui met l'accent sur l'aspect concertant et virtuose de l'œuvre, fait partie intégrante, depuis l'époque de Tchaïkovski, de la pratique d'interprétation de l'œuvre. Cette version se compose d'une introduction, d'un thème et de sept variations, qui alternent selon le principe du contraste. Une atmosphère de scherzo prévaut dans la plupart des épisodes, jouant avec des farces charmantes, une coquetterie taquine, une prétention fugace et l'excitation joyeuse que font naître les sorties en famille ou entre amis. Les influences de la vie en plein air se font également sentir dans les cinquième et septième variations : le violoncelle monte dans le registre de la flûte et

les deux instruments gazouillent et pépient joyeusement. La virtuosité exceptionnelle de la dernière variation et de la coda témoigne d'une joie de vivre vibrante et expressive.

Deux variations lentes dans lesquelles le violoncelle chante avec son âme dans l'aigu et dans lesquelles « la virtuosité s'incline devant la simplicité du cœur et la poésie du son » (Boris Assafiev) apportent un contraste expressif au cycle. La variation n° 3 en *do* majeur rappelle les sublimes thèmes lyriques de Tchaïkovski et les adagios de ses ballets. La confessionnelle variation n° 6 en *ré* mineur est une romance élégiaque précédée d'une cadence dramatique au violoncelle. L'œuvre dans son ensemble est cependant empreinte de paix, de beauté, de cordialité et de désir de bonheur. Elle apporte à la fois consolation et soutien à ses auditeurs, répondant ainsi aux intentions de Tchaïkovski lorsqu'il parlait de sa propre musique.

Elena Krivonogova

«Идеальнейшей формой» назвал Чайковский жанр сюиты, который расцвёл в его творчестве в зрелый период – в то десятилетие, что разделяет Четвертую и Пятую симфонии. Сюита тогда стала для него органичной альтернативой симфоническому жанру. Она допускала разнообразие приёмов и стилей, в ней вырабатывались новые принципы оркестровки, возникал вкус к стилизации, к диалогу с музыкой барокко и классицизма – этот опыт найдёт продолжение в поздних операх и балетах композитора. Чайковский в тот период словно наслаждается жизненным многообразием, не приведённым к «симфоническому» единству. В 1880-е годы даже его образ жизни, насыщенной переездами и калейдоскопической сменой впечатлений, носит, по сути, сюитный характер.

Третья сюита (1884) была написана им в местечке Каменка – имении его сестры Александры Давыдовой, где Чайковский любил уединяться для творчества. Начав с «недоверия к своим творческим силам», композитор вскоре сообщал о желании «написать такую вещь, чтобы прежние за пояс заткнула». Чрезвычайно успешная премьера, прошедшая под управлением гастролировавшего в Петербурге Ганса фон Бюлова, подтвердила, что родилось произведение особых художественных достоинств.

Сюита четырёхчастна и близка к лирической симфонии. Темы первой части, Элегии, полны трепетности и затаённой страстности и восходят к любовной лирике «Евгения Онегина». Мрачностью колорита поражают средние, традиционно светлые части цикла. В Меланхолическом вальсе композитор решает необычную творческую задачу – соединить любимый жанр с сумрачными переживаниями и тёмными тембровыми красками – и предвосхищает настроения «Пиковой дамы». Скерцо же своей смутной тревогой, фантастическими видениями, сочетанием тарантеллы и марша подготавливает скерцо Шестой симфонии и некоторые страницы «Щелкунчика».
Главным контрастом по отношению к предыдущим частям служит развёрнутый

финал, написанный как «сюита в сюите». Его композицию, состоящую из темы и 12 вариаций, музыковед Пётр Белый описал как «игру гения, полного радостным осознанием своей власти над материалом искусства». У темы финала много общего с темой «Вариаций на тему рококо»: она тоже изящна, упруга, классична по форме и гармонична по мироощущению.

В чередовании эпизодов Чайковский использует принцип намеренного подражания различным стилям. Так, после perpetuummobile 2-й вариации он даёт пасторальную сцену в 3-й, а в 4-й обращается к жанру жестокого романса, с несколько цыганским оттенком, и поражает внезапным вторжением роковой темы «Diesirae». Затем следуют ещё более свободные преобразования темы: энергичная фугетта в манере Баха (5), броская жига (6), церковный хорал (7), протяжная песня с чертами старинной баллады (8), удалой трепак (9). В 10-й, вальсовой, вариации находим новую отсылку к интонациям жестокого романса и цитирование известной песни «На Муромской дорожке». Заключительный же полонез вызывает в памяти блестящий бал из оперы «Евгений Онегин» и собирает, кажется, все самые праздничные силы оркестра.

Прибегая к такому методу работы «по модели» и следуя игровому модусу, Чайковский подготавливал неоклассицизм Стравинского и Прокофьева, если не сказать больше. Ревнители полистилистики, вероятно, увидели бы здесь ранний образец этой техники, а постмодернисты восхитились тем, как композитор ловко, словно перчатки или театральные маски, меняет стилевые модели.

Ранее подобная композиция была опробована в «Вариациях на тему рококо» (1876–1877). Примечательны слова Чайковского, обращённые к адресату посвящения и первому исполнителю произведения – известному виолончелисту Вильгельму Фитценхагену: «Знаешь ли ты, что такое рококо? Я думаю, это лёгкая безмятежная

радостность». Обретение радости, душевного умиротворения – некоего спасительного убежища – было насущной потребностью для композитора после завершения фантазии «Франческа да Римини», в преддверии работы над драматичной Симфонией № 4 и тяжелейшего кризиса 1877 года.

Обаятельная тема «рококо», сочетающая танцевальную грацию, задушевность и доверительность, не раз привлекала внимание исследователей. В ней отмечали синтез русской распевности с моцартовской галантностью, прозрачностью фактуры и чистотой рисунка, указывали на её сходство с конкретными образцами (народно-песенными и Моцарта) и на выбор тональности A-dur. Находили в теме даже третий компонент – «галантный век» в его французском преломлении, памятуя о симпатии Чайковского к музыке Сен-Санса и об унаследованных им от матери французских корнях. Так или иначе, композитор обратился к стилю «галантной» эпохи в стремлении создать заповедный остров чистой музыкальной красоты, свободной от страданий и всех противоречий «больного», по словам Чайковского, XIX века. Позднее реминисценции этого стиля проявятся, например, в его сюите «Моцартиана» и пасторали из «Пиковой дамы».

Ещё при жизни Чайковского «Вариации» закрепились в исполнительской практике в редакции Фитценхагена, усилившего в них концертно-виртуозное начало. Эта версия складывается из вступления, темы и семи вариаций, которые чередуются по принципу контраста. В большинстве эпизодов преобладает скерцозная стихия, играющая разными оттенками – прелестной шалости, дразнящего кокетства, мимолётной вальяжности, весёлой возбуждённости, свойственной семейному или дружескому времяпрепровождению. Заметны и пленэрные штрихи: в 5-й и 7-й вариациях виолончель взбирается в регистр флейты, и два инструмента заливаются счастливым «птичьим» щебетом. Самому яркому выплеску жизнеутверждения способствует исключительная виртуозность финальной вариации и коды.

Выразительный контраст в цикл вносят две медленные вариации, в которых виолончель проникновенно поёт в высоком регистре, и «виртуозность склоняется перед простотой задушевности и поэзией звучания» (Борис Асафьев). Вариация C-dur (3) напоминает о возвышенно-любовной лирике Чайковского и его балетных Adagio. А исповедальная вариация d-moll (6) опирается на жанр романса-элегии и предваряется драматичной каденцией виолончели. В целом же сочинение полно умиротворённости, красоты, сердечного тепла и жажды счастья. Оно дарит людям «утешение и опору», как того и желал композитор, когда говорил о своей музыке в целом.

Елена Кривоногова

FUGA LIBERA
outhere MUSIC

For even more great music visit
www.outhere-music.com/en/labels/fugalibera

© Anna Chobotova